



**Universidade de Brasília- Unb
Instituto de Letras-IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas- Tel
Monografia em Literatura**

ANNE RAPHAELA DA SILVA RÊGO

15/0118147

Bicho de sete cabeças: loucura, tradução coletiva e experiência urbana na poesia de Arnaldo Antunes.

Brasília-DF

ANNE RAPHAELA DA SILVA RÊGO
15/0118147

Bicho de sete cabeças: loucura, tradução coletiva e experiência urbana na poesia de Arnaldo Antunes.

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito final para obtenção do grau de bacharela em Letras-Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior.

Brasília-2019

Agradecimentos

À minha mãe Lucy pelo que não é mensurável.

Ao meu pai José por me ensinar a resiliência.

Aos meus irmãos Filipe e Guilherme por serem o convite cotidiano à vida.

Ao meu tio Domício que foi um guia espalhando luz através de um tempo escuro.

À Izamar por me ajudar a desbravar o desconhecido e tornar as ruas de Brasília menos labirínticas.

Às amigas da vida inteira Ana Laís, Jardennia e Victória pelo que foi, pelo que é, pelo que sempre há de ser.

A Bruno e Luana meus *Sanchos Panças* numa terra que nem sempre é quixotesca, mas que sempre apresenta um moinho de vento para vislumbrarmos a liberdade da imaginação.

A Marcos, Gabriel, Mariana, Thaynnã, Ana, Murilo e Vitória por abrandarem a solidão viva em mim.

À Mazé pelo carinho despretenso, pelo cuscuz feito na cozinha improvisada do BSA e por me ensinar que a verdadeira sabedoria jamais poderá ser preenchida no lattes.

Ao meu orientador professor Augusto Rodrigues que me conduziu até este dia, desde os idos de 2016, tornando uma leitora insegura numa pesquisadora que persegue, por vezes, obsessivamente a seriedade.

A literatura que salvou e salva a minha vida todos os dias.

*O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora
(Arnaldo Antunes)*

*A gente até precisa fingir que é louco sendo
louco
(Bicho de 7 cabeças, 2001)*

Resumo

O objetivo deste trabalho é discutir a teoria do cinema literário por meio do cotejamento com a poesia de Arnaldo Antunes. Neste sentido, o filme brasileiro *Bicho de sete cabeças* (2001) e os conceitos de tradução coletiva (SILVA JR.; GANDARA) e loucura (FOUCAULT) formam uma tríade pensamental para vislumbramos as possibilidades discursivas a que a narrativa fílmica se embrenha. Além disso, a composição do roteiro se constrói a partir de um relato autobiográfico intitulado *O Canto dos malditos*, logo a estruturação dessa narrativa em tela se dá pelo pilar da palavra que se esparrama também pela música como instrumento vocal de sua sequência cenográfica. Assim, buscou-se uma aproximação entre cinema e literatura entendendo ambas essas categorias discursivas como partes contínuas de um mesmo plano narrativo em que palavra se traduz em imagem.

Palavras-chave

Arnaldo Antunes; tradução coletiva; cinema literário

Sumário

Capítulo 1

O palco social da loucura..... pág.7

Capítulo 2

Bicho de sete cabeças: tradução coletiva de *O Canto dos Malditos*.....pág.18

Capítulo 3

Arnaldo Antunes: Poesia e experiência urbana.....pág.27

Considerações finais.....pág.33

Lista de imagens.....pág.34

Referências.....pág.35

1- O palco social da loucura

É preciso fingir. Se a loucura é um desassossego, um fingimento, a normalidade não existe. A razão, se a pensarmos como o contrário daquilo que é considerado desvario, concluiremos que ela não passa de um vislumbre já que é impossível uma trajetória, por humana, sem o engano, o desengano e o fingimento. Basta considerarmos as idiossincrasias das sociedades, as guerras constantes, as fronteiras etnocêntricas. Em cada aspecto, há uma representação reclamando ser cumprida, há uma multiplicidade de papéis sociais que se convergem para falsearmos o ser e, desta maneira, representarmos no palco de dimensões e impressões forjadas para o teatro da interação em que o roteiro se constrói pelo limiar da vida.

Assim, as representações, os fingimentos e a loucura, que se reveste de sensatez, são instrumentos que viabilizam o “estar com o outro” e a criação de um espelho metafórico em que se reflete apenas uma face da criatura pública, mas que ao mesmo tempo oculta uma face íntima, impenetrável. Neste sentido, resta o disfarce, o engano e a possibilidade de transmutação em várias personas para que se atenda os anseios de uma coletividade.

Deste modo, entendemos que o falseamento, dentro de uma normalidade social, molda as relações humanas, e se sobrepõe a esfera íntima de cada ser, tornando-o uma criatura externa, sempre voltada para fora, para a superfície das relações. Porém, quando há uma reação intimista em que o interior, se emerge à tona da superficialidade temos um embate entre a figuração social e os aspectos mais recônditos de cada ser.

Tem-se, assim, uma predisposição para a loucura, que entendemos, neste espaço de análise, como uma transmutação da normalidade constituída sob o ocultamento da subjetividade. Logo, este embate funciona como um instrumento de abalo às máscaras sociais e recrudescimento da insegurança acerca da autoimagem consolidada pelos aspectos coletivos. Neste sentido, a loucura é o estremecimento das relações baseadas no falseamento, revelando a cada um seu espaço de insanidade. O louco é o reflexo do desmascaramento, da imagem de sanidade despida de concepções que se formaram através de aspectos para além da interioridade no palco social de atores múltiplos.

Nos espaços da exterioridade sempre há aqueles que resistem e se voltam para o contexto de suas acepções mais recônditas, aquilo que está no cerne de sua humanidade e se propaga pelas ações que os colocam como membros de uma coletividade. Neste sentido, é que desconcertam o mundo a sua volta e constituem a “loucura” porque se colocam como ponto de destaque frente a um contexto de linearidade existencial.

Hamlet e Simão Bacamarte, o ator principal de uma peça dirigida por um fantasma e o alienista machadiano que desafiou as fronteiras da sanidade, se inserem como as personas fictícias que redefiniram seus papéis diante de seus palcos por “virarem o mundo de cabeça para baixo” e expor aos “sãos” suas facetas mais tresloucadas. Ambos desafiaram a retirada das máscaras para que aqueles, ao seu redor, se destituíssem do falseamento, para que se apresentassem ao palco sem os adornos providos das representações superficiais, externas à essência do indivíduo.

Assim, fingiram. Fingiram que eram loucos, sendo loucos. Destituíram-se dos olhares externos para voltarem-se para si mesmos e desta forma, levaram todos para o palco da interioridade. Hamlet, o príncipe de Elsinore, tem como roteiro a vingança. A morte do pai é o fio condutor de sua peça de desvario. Assim, transforma as personagens em personagens de si mesmas levando-as ao avesso do avesso e ao questionamento mais profundo: ser ou não ser?

Desvela a consciência de sua própria realidade por meio do irreal, da peça ditada pelo espectro de seu pai, a respeito da podridão do reino da Dinamarca. Hamlet, desalinha e inquieta, oculta e revela, questiona e responde, teatraliza a vida para se destituir das representações, para desmascarar as faces cínicas dos atores que atuam diante da vida, mas que se revelam nas coxias do ser. Para isso, as palavras. Monólogos de resistência, solilóquios que ditam a extrema lucidez diante da loucura, diante do falseamento.

Ultimamente —não sei por quê —perdi toda a alegria, desprezei todo o hábito dos exercícios e, realmente, tudo pesa tanto na minha disposição que este grande cenário, a terra, me parece agora um promontório estéril; este magnífico dossel, o ar, vejam, esse belo e flutuante firmamento, este teto majestoso, ornado de ouro e flama —não me parece mais que uma repulsiva e pestilenta congregação de vapores. Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em faculdades e, na forma e no movimento, como é expressivo e admirável, na ação é como um anjo, em inteligência, como um deus: a beleza do mundo, o paradigma dos animais. E, no entanto, para mim, o que é essa quintessência do pó? O homem não me deleita, nem a mulher, embora o seu sorriso pareça dizê-lo. (SHAKESPEARE, 2016, p.412)

Em sua melancolia infindável, o príncipe dinamarquês, enxergava “a obra de arte que é o homem”, na hesitação questionava a vida e na loucura destituía os seus pares da superficialidade. Armou um palco para impossibilitar o reducionismo de uma vida humana. A vingança era o roteiro do desmascaramento: de um assassinato, mas também daqueles que se escondiam em personagens, que eram fantoches em um palco coletivo. Sacrifica-se, dilacera-se, mata e morre, por meio da loucura, revelando a cada um a face oculta de si mesmo.

A razão, desta forma, é subvertida. É posta num modelo de encenação que desvela os segredos entranhados nas paredes do palácio de Elsinore. A loucura é forjada para que a razão

prevaleça, para que os malfeitores sejam expostos ao olhar do público que também está submerso em uma atmosfera de ocultamento, de lassidão existencial. O percurso da vingança resvala na consciência aguçada do príncipe acerca da dimensão de si mesmo. Diante dos que se acovardam e se escondem numa sanidade falseada, Hamlet revela-se em uma loucura real. Expõe a mentira através do espetáculo que reflete a verdade. Pensa, pondera, hesita, duvida e encena. “É com a peça que penetrarei o segredo mais íntimo do rei” (SHAKESPEARE, 2016, p.421)

No palco, enxerga a podridão do reino e expõe o falseamento da mãe, do tio rei, de Polônio, de Ofélia. Despedaça Elsinore levando-a um caos para reestabelecer a ordem. Desengana e forja para iluminar as trevas do engano. Perde-se em palavras, palavras, palavras, mas se encontra sendo o louco. “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco pelo contrário, lembra a cada um à sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano.”(FOUCAULT, 2017, p.14)

O príncipe, “endoidece” e engana para chegar a verdade. Veste os trajes da loucura para encenar os acontecimentos deturpados pelo falseamento e expõe a toda corte os segredos inauditos. Os segredos de alcova da mãe e do tio, o novo rei. Assim, na sua peça de desvario Hamlet lapida sua consciência da dimensionalidade do ser, daquilo que está entranhado pelo peso dos acontecimentos e conduz a si e toda a corte para a leveza, para a insustentável leveza do ser. A trajetória da vingança, não por acaso, carrega todos para o abismo do silêncio. A verdade revelada, as máscaras retiradas, a impossibilidade do ocultamento e o envenenamento, literal e metafórico, desmoronaram as paredes constituídas de palavras, como se depois dos segredos externados nada mais restasse senão a quietude.

Na loucura engendrada o silêncio se constitui pela morte, pelo despedaçamento de toda a corte. O túmulo foi o ponto de chegada da peça de desvario fingido para a estrutura de vingança. No palco o espetáculo se findou pela trajetória de uma insanidade falseada que descortinou o processo de descoberta dos “eus” escondidos nas estranhas de uma mentira e usurpação de poder. Hamlet “convoca” toda a corte para assistir seus próprios desvarios no tablado da revelação. O diretor era um fantasma, o príncipe, hesitante e melancólico, era o ator principal. Assim, morrem todos. Morrem pela encenação, morrem pelos caminhos de uma loucura que transbordava, morrem pelo veneno do ocultamento, morrem pela insanidade. Morrem no palco da revanche. Vivem na mentira e se despedaçam pela verdade.

“A loucura torna-se uma forma relativa à razão ou melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e a controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra.” (FOUCAULT, 2017, p.30)

O príncipe, duvida e indaga. Sem embrenha na constante irresolução: “ Ser ou não ser? ” Finge-se de louco e reverbera o barulho da insanidade para quebrar o silêncio da sensatez. Na metalinguagem tem-se, desta forma, um constante embate entre a possibilidade e o anseio: possibilidade de desalinho mental e anseio de resistir à loucura. Assim, há uma reversão destas duas cadeias em que a loucura reverbera a mais profunda sensatez, personificada pelo príncipe que quer estabelecer a ordem, e a sanidade que se perde em meio ao falseamento dos integrantes da corte. Deste modo, o indivíduo que conclama a pergunta, a interpelação se sobrepõe ao falseamento pela possibilidade de desconstruir o enrijecimento de identidades erigidas pelas “certezas” e disfarces que permeiam esse “estar” em sociedade.

A personagem shakespeariana elevou ao máximo a desconstrução do falseamento ao transformar o seu mundo em um palco, ao ressignificar o teatro de uma representação fictícia para a própria realidade. Vida e arte se imbricaram para que cada um tivesse dimensão de si mesmo. Para que a dúvida e a hesitação se revestissem de sensatez, para que Hamlet salvasse a honra de um rei deposto pela ganância, para que cada um se recordasse que o estar pronto é tudo. Elsinore era o palco do descompasso. Do desvario revestido de razão e, o bom senso carregado de falseamento. O príncipe silenciou a todos para que as palavras pudessem vigorar, para que a peça revelasse a verdade e, a sanidade e a ordem se sobrepusessem a podridão da Dinamarca.

Nesta distorção de sentidos mentais e de conduta também habita Simão Bacamarte, o alienista machadiano que assim como o príncipe da Dinamarca transformou todos a seu redor em personagens de uma peça cujo roteiro era a loucura. O médico transporta seu mundo para um palco onde pretendia revelar a causa mais profunda do desvario. A vila de Itaguaí era o cenário das alucinações, o tablado das distorções da sanidade.

Bacamarte era o capitão de um barco que navegava sobre o mar da loucura. Sua bússola era a ciência, sua missão era descobrir o novo mundo, o território que abrigava a causa primeira do desvario. Nesta rota, o médico se lançará a missão de extrair a pérola de todas ostras que resguardavam em seu interior as respostas de suas indagações mais profundas: a exata delimitação da sanidade e onde começava o estado de tresloucamento a qual estavam inseridos os moradores de Itaguaí. “— Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros

termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia. ” (ASSIS, 2003, p. 261). Na tentativa de equilíbrio é que ele promoverá o desequilíbrio, a desordem e a “histeria coletiva”.

A Casa Verde é o símbolo do trabalho desenfreado do alienista. Nesta “casa de detenção” o médico confinará todos os “loucos”. Confinará a razão e o desvario sem nenhuma distinção ou divisa. Desconstrói toda a identificação subjetiva, de cada paciente que é encerrado na casa da loucura, ao transformá-los em um símbolo comum, em indivíduos padrões. Sujeitos que se convergem em um único posicionamento: a de que não respondem por suas ações e, desta forma, precisam estar exilados fora do alcance dosãos.

O encarceramento é uma forma de reducionismo daquilo que é peculiar ao indivíduo. É um ser único, desigual que é forçado a entrar em uma cadência de identidades para que as singularidades se dispersem, para que a “loucura” desapareça. A Casa Verde foi ao longo da narrativa uma “instituição total” de destituição da vida pública e da vida privada, uma vez que, neste espaço, ambas as facetas de interação social se confluíam sem separação.

O “eu” dos habitantes de Itaguaí foi sufocado de maneira temporária. Bacamarte trancafiou seu ideário de loucura juntamente com aqueles que ele considerava destituídos de razão. Em um curto espaço de tempo, fez suas experimentações, investigou os “eus” encarcerados e os realocou em seus ambientes de representação social. Neste percurso, “vira o mundo de cabeça-para-baixo”, desconstrói toda a imagem da sanidade ao colocar em prova o sentido de ser louco ou ser equilibrado. Perpassa toda as significações conhecidas para criar novos conceitos, para criar o seu palco de representações.

Para isso, ele não hesitará em trancafiar a própria esposa e assim, reverterá ainda mais seus “delírios imagéticos” sobre a razão. De acordo com suas observações os loucos eram na realidade seres iluminados de equilíbrio, enquanto que aqueles que ostentavam seus “ornamentos” de estabilidade eram os que mais careciam de observação, pois pressupunham-se destituídos de “normalidade”.

Com isso, o alienista transpassa as significações já criadas e se insere, a ele próprio, como objeto de estudo. Trancafia a si e “descobre” a sua própria loucura. Submerge em outros significados, adentra na obstinação e entende que naquela vila só havia um louco. Mergulha ainda mais em suas certezas pautadas pela ciência. “Nem rogos nem sugestões nem lágrimas o detiveram um só instante. (...) —A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina

nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática” (ASSIS,2003, p. 288)

Cego em seu teatro, ele segue em suas convicções. Roteiro que se delineia pela percepção de futuro, pelo estar por vir. As representações se encerram no confinamento do diretor da peça. Dezesete meses depois, segundo os cronistas, seria encontrado morto. Trajetória final do desvario. “No mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada” (p. 288). No despedaçamento, o alienista, assim como Hamlet, descortina todo o falseamento de seus contrarrazões. Desmascara a todos pelo aspecto da representação e conduz a si próprio para a morte, para o silêncio.

Itaguaí foi o tablado de um espetáculo permeado pelo desvario e pela impossibilidade de delimitar as fronteiras da representação. Bacamarte encerra sua busca encerrando a si mesmo. Termina preso naquilo que entendia por loucura. Subverte suas “anomalias” e “prescreve” o remédio para a cura. Ele mesmo era a causa e a consequência de sua pesquisa. Os transtornos eram a normalidade, enquanto a normalidade transparecia os indícios da insensatez. As cortinas da peça do alienista se fecham sem que ele chegasse ao ponto que o obseda: aquilo que principia o estado bruto da insanidade. Representação que se finda com o silêncio do “diretor” e dos “atores”.

Neste sentido, através do imbricamento dessas vidas fictícias, transpassamos mais uma significação e passamos a entender a loucura como uma reação e, sobretudo, como um desmascaramento diante de situações pré-moldadas pelo circunstancial da existência. Logo, se interpretarmos a insanidade como a destituição de condutas sociais que muitas vezes se sobrepõem ao subjetivismo, deixando o “eu” de cada um oco, quase inexistente, passaremos a enxergá-la, a loucura, como normalidade.

Hamlet e Bacamarte, neste entendimento, seriam as únicas criaturas a estarem submergidas em um estado de lucidez. Ambos “despiram-se” da necessidade de representar personagens que não estivessem em consonância com suas essências e assim fingiram. Um fingimento pleno de desassossego que os permitiu fugir da clausura, das instituições totais que os desfigurariam. Hamlet conduz as personagens de Elsinore a um estado de sensatez quando, por meio de uma peça, as transporta para a situação chave de seus enganos: o assassinato do rei, que, além de um papel político também exercia os papéis de marido, pai e irmão.

Mata-se um personagem com suas facetas sociais para que as facetas dos seus algozes pudessem estar a salvo da feição “verdadeira” de agentes sociais que fogem de representações superficiais do “eu”, enquanto o alienista personifica em si toda a causa e a

resolução do tresloucamento quando enxerga seus papéis como os provocadores de um estado de destituição do subjetivismo, encarcera-se para atingir a liberdade do eu.

Em face, dessa reconfiguração ensaística da loucura, é que nos defrontamos com o roteiro, desta vez “distante” da ficcionalidade, do objeto de estudo dessa análise: *O Canto dos Malditos* (1990) o livro de Austregésilo Carrano Bueno que funciona como pilar para o filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001), de Laís Bodanzky. Nas linguagens literária e cinêmica há a denúncia de uma vítima “abandonada pelo abandono”.

Abandono este que se inicia com a intransigência de um pai que não sabe lidar com as questões existências de um adolescente e, prefere sufocá-lo até promover seu aniquilamento. Em seguida, há a omissão da mãe, indiferente e submissa e, por fim, uma sociedade traiçoeira que dita regras, mas que não auxilia no entendimento destas. Aspectos que, uma vez somados, promoveram o esmagamento da subjetividade, o encarceramento do “eu” em uma instituição total de destituição cotidiana da singularidade.

Tanto no livro, quanto no filme temos a desconstrução sistemática do indivíduo produzido pela ignorância daqueles que se consideram sãos. Nas linhas de desabafo de Bueno há um questionamento desconcertante acerca da sanha dos “sensatos” pelo abafamento daquilo que consideram loucura: quem disse que só se morre uma vez? Austry, que inspira o protagonista do filme, denominado Neto teve sua “morte” costurada dia a dia pela dita “normalidade”, pela indiferença de seus pares que o enxergavam como uma ameaça ao falseamento social.

Neto por muitas vezes sucumbiu à “loucura” e ao abandono e, assim, a incompreensão e a profunda indiferença de que era vítima reverberam em seus delírios fílmicos. Foi sepultado ainda em vida. Preso naquilo que é chamado de insensatez. A cova cedeu lugar a um manicômio, um espaço que prometia curá-lo, mas que ao invés disso o “tirou do prumo”: “Já não sei quem e o que sou. Acuado, tento fuga alucinante. Agarrado, imobilizado. Escuto parte do meu gemido” (BUENO, 2001, p.50). É trancafiado numa instituição total, perde-se nos desatinos daqueles que o rodeiam, é esmagado pela força destruidora dos anseios íntimos. “Luta com a sua vida. Quando o inimigo lhe mata” (ANTUNES, 2010).

A odisseia para a sobrevivência começa no Hospital Psiquiátrico Bom Retiro, o lugar escolhido pela irmã (no filme) com anuência do pai para curar o filho (que seria) viciado e uma ameaça para o equilíbrio familiar. Lá Austry/ Neto se confrontará com a mesquinhez das instituições que funcionam como um calabouço, reduzindo o indivíduo a um cativo da

hipocrisia. Tornando-o oco, títere de um carnaval forjado não para divertir, mas para mascarar os senões de cada um.

A repressão à loucura do outro opera como uma forma de asfixia aos próprios distúrbios. Elege-se um personagem, supostamente vulnerável, deposita-se nele uma gama de expectativas irrealizáveis e tem-se a situação em que este mesmo personagem serve de modelo para evidenciar os fracassos, não de uma coletividade, mas da pessoa. O peso insustentável da loucura, gera a leveza na sustentabilidade dos normais. “Por certo a loucura atrai, mas não fascina” (FOUCAULT, 2017, p.23).

A atração se dá pela dissociação da autoimagem de sanidade com a representação daquilo que seria a loucura. A personagem eleita como representante da insensatez é objeto de investigação, de observação atenta, mas sempre é relegada ao abandono na medida em que sua presença desafia o ideal de normalidade. Suas “vestes” de loucura são intoleráveis nos corpos daqueles que ostentam a imagem de sanidade. Assim, se configuram como uma anomalia que deve ser extirpada da convivência dos que seguem com adequação os papéis construídos coletivamente. Na representação autobiográfica de Austregésilo Carrano, o autor página a página situa o leitor a um ambiente de aniquilamento, de profunda opressão, cuja imagem textual se ressignifica para transparecer na tela cinêmica o calabouço do sujeito.

Aquele canto era qualquer coisa diabólica. Como se o demônio tivesse o comando de suas mentes, nelas derramando sua ira e divertindo-se em atormentá-los. Aquilo era satânico: pessoas urinadas defecadas, revirando os olhos, cabeças querendo entrar dentro do concreto. Todo aquele tormento só podia ser comparado ao inferno. Se ele realmente existe, sem dúvida eu estava vendo um pedacinho dele, ali naquele canto, o canto dos malditos... (BUENO, 2001, p.55)

Neste sentido, a tradução coletiva, funciona como uma denúncia. O grito daqueles que tentam resistir ao emudecimento social, e ao controle de uma juventude que se expressa em contextos plurais. A retirada da clausura encontra apoio na poética subversiva de Arnaldo Antunes que se situa nas narrativas como um estrondoso ponto de fuga. As linhas de poesia musicadas, se esparramam pela tela, reconfigurando a temática da loucura e se inserindo em um imbricamento dos pensamentos mais escondidos e desesperados de Neto.

Estas impressões são destacadas pela tradução coletiva que opta pelo cenário, como agravante da doença e poluição social. Em cada cena, há uma tentativa de transparecer a violência já narrada nas páginas de *Canto dos Malditos*. A produção de Laís Bodanzky tem a função de inquietar, na medida em que provoca uma reação no telespectador, levado a um estado de empatia. As canções que permeiam a obra têm a finalidade de exteriorizar os

desarranjos das personagens, como se cada opressão e silenciamento apresentasse como contrapartida a constituição de letras que revelam uma certa indignação contida.

Além disso, a trilha sonora, em diálogo com a direção musical de André Abujamra, torna-se instrumento vocal do roteiro. O clima musical enforma as vozes constantemente abafadas dos internos. A imagem de resistência, presente no cinema literário, amplia-se pelos ecos do livro de Bueno, as Letras de Arnaldo Antunes e os “loucos coadjuvantes” em performances de Gero Camilo e Marcos Cesana.

É um “palco” armado para a canção se sobressair pelas grades do abandono. Em uma das sequências, do filme de Bodanzky, há a exposição do médico, a autoridade que determina quem é louco e quem é normal, na penumbra de seu escritório misturando medicamentos com bebida alcoólica: uma contradição estabelecida. No decorrer da cena a “invasão” da música *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, apresenta a força poética como um escárnio diante da atitude controversa do psiquiatra – que tem o poder:

árvore
pode ser chamada de
pássaro
pode ser chamado de
máquina
pode ser chamada de
carnaval
carnaval
carnaval
carnaval
carnaval
carnaval(ANTUNES, 1993)

Cada elemento, enumerado, pode assumir-se diferente daquilo é comumente. É o cotidiano às avessas que rememora que nada é o que parece. Os normais podem ser chamados de loucos, os médicos podem ser chamados de doentes. Assim, imagem e canção *carnavalizam* a suposta normalidade do sanatório contestando a credibilidade do incontestável. O “doutor” é o detentor do saber absoluto e seus enfermeiros-capangas se deixam tomar por este poder e tratam os internos, nas duas situações hospiciais, de modo violento – seja no plano simbólico-discursivo, seja efetivamente de forma física. O modo como a voz de Arnaldo Antunes opera enquanto a mistura do psicotrópico com álcool gera os delírios cinêmicos evocam o funcionamento da canção como voz-roteirizada para além do roteiro.

Logo, se pensarmos a loucura como uma reação a essas circunstâncias pré-moldadas, passaremos a interpretá-la como uma normalidade, pois, diante de uma situação de enclausuramento o que se espera é que haja uma resistência por parte do enclausurado, ou

seja, ser louco, no sentido exposto, é uma atitude racional, e o contrário, isto é, a não reação ao cárcere é que seria uma insanidade. Contudo, há aqueles que ousam romper essas amarras e projetam-se para a luz que sabem estar fora da caverna. Não se omitem da dinâmica dos acontecimentos e preferem viver à sua maneira como subversivos e párias, a serem bem-sucedidos no palco das hipocrisias construídas cotidianamente.

Para esses, todavia, sobra a tirania e o sufocamento por parte dos que dissimulam a normalidade e são fantoches das encenações diárias. Tornam-se vítimas dos que nunca “enlouquecem”, sendo rigorosamente combatidos, exilados “do lado de dentro do espelho”. Por isso, há mais “normais” que loucos, há mais grades que liberdades, há mais falseamento do que fingimento.

Em um outro momento da produção cinêmica, a letra de *O Buraco do Espelho* tem a incumbência de descortinar um discurso assombroso, aquele que restabelece o sujeito jogando luz sob a escuridão do desconhecimento de si. Diz a personagem no monólogo:

“É preciso fingir, quem é que não finge nesse mundo? Quem? É preciso dizer que está bem-disposto. É preciso dizer que não está com fome. É preciso dizer que não está com dor de dente. É preciso dizer que não está com medo. Se não, não dá. Não dá. Nenhum médico jamais me disse que a fome e a pobreza podem levar ao distúrbio mental. Mas quem não come fica nervoso. Quem não come e vê seus parentes sem comer pode chegar à loucura. Um desgosto pode levar à loucura. Uma morte na família, o abandono do grande amor. A gente até precisa fingir que é louco sendo louco. Fingir que é poeta sendo poeta...” (Bicho de 7 cabeças, 2001)

E a canção que é poema completa:

O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora (ANTUNES, 1996)

O solilóquio representa a lucidez, a descoberta do cerne das desordens existenciais, enquanto a letra relembra que a desordem é fruto de um abandono, confrontando o sujeito vitimado com a indiferença. Restando apenas as grades, o sufocamento e a opressão para trancafiar o outro no *buraco do espelho*. Assim, sendo a canção e o monólogo como extensões não da loucura, mas do louco, estas funcionam como a própria iluminação, como uma fuga do desvario opressor que promove o alheamento de si, e dentro da narrativa, são mecanismos de representação e resistência que se opõem aos muros do cárcere.

Representam o “levantamento da caveira” em estilo *hamletiano* que revela a pequenez humana em sua dimensão mais profunda “resgatando” a morte para lembrar a vida. Perpassam dessa forma, o itinerário discursivo de apoio roteirístico e se inserem como uma provocação quase revolucionária ao sujeito que está por vias de sucumbir ao desvario

dos são. A palavra, esparramada pelo monólogo de maior inflexão da narrativa, é acompanhada pela voz de Antunes que adentra ao cárcere para abrir o buraco do espelho com suas canções que exalam protesto.

Nessa perspectiva, a tradução coletiva se configura pelo pilar literário em duas vias: a própria constituição do roteiro que se constrói pelo livro autográfico de Bueno e a poesia musicada de Arnaldo Antunes. Ambas essas possibilidades narrativas se coadunam para expressar suas vias de sustentação, a palavra, na tela do cinema literário. *Bicho de Sete cabeças*, o filme, é a trajetória final dos caminhos discursivos a que arte em sua configuração plural de diversas interpretações se congrega. Abre-se, assim, veredas que se bifurcam por meio de um caleidoscópio que gera palavra que gera imagem que gera cinema. O literário permeia a enformação da tela e se sobrepõe para formar novas possibilidades narrativas, em palavra que se conta a partir de cenas e imagens.

Desta forma, a produção de Bodanzky gera percepções que escapam a um roteiro comum e constitui-se de multiplicidade discursiva e cinêmica promovidas pela tradução coletiva que desemboca no cinema literário. Neste sentido, a poética performática de Antunes serve de ponto de chegada para a produção que se inicia com uma espécie de desabafo do paciente manicomial que foi internado de forma arbitrária pela família e que vira autor de um livro, que vira roteiro de um filme, que é permeado pela sonoplastia, gerada por letras de poesia, aspectos esses que somados as inúmeras possibilidades que o cinema por si mesmo já apresenta em sua essência: transparecer em imagens o mundo e a realidade de vidas humanas, promoveram a poética cinêmica e armaram em tela o palco social da loucura.

2- Bicho de sete cabeças: tradução coletiva de *O Canto dos Malditos*

Umberto Eco, em um livro de ensaios, formula o conceito de obra como algo aberto, em que o intérprete, isto é, o receptor é convidado a fazer parte do jogo de composição ao ser responsável por dar o acabamento e a forma final do objeto de fruição. Portanto, toda obra de arte é aberta e passível de reformulações dentro do contexto da recepção. Assim, há um imbricamento entre o autor e coautor (fruidor) em que ambos se conjugam numa única voz que permeia várias obras dentro de uma única obra.

Neste sentido, uma tradução coletiva se coaduna com essa perspectiva de abertura ao se conjugar como uma pluralidade de interpretações e possibilidades discursivas. Contudo, sua abertura está muito mais relacionada à matéria-prima de execução do que propriamente ao acabamento final no momento da recepção. Deste modo, antes mesmo do fruidor contribuir para a forma, o objeto primeiro do discurso se transfigura, isto é, se abre para que se chegue à uma nova possibilidade de interpretação.

Logo, neste espaço, de traduções coletivas, da qual decorre o filme *Bicho de sete cabeças*, tem-se diversas vias de construção narrativa: primeiro, o relato biográfico que se traduz em livro, que se traduz em roteiro que se traduz em filme, e nesta análise, se traduz em poesia que se apresenta em tela como canção. O espaço de abertura e de “desmonte” da obra se inicia com a publicação de *O Canto dos Malditos*, livro publicado em 1990 que conta de forma autobiográfica as agruras de um sujeito que foi trancafiado em uma instituição manicomial a partir da intransigência de seu pai. Austregésilo Carrano Bueno, o tal sujeito, desta forma, se embrenha na missão quase devota de combater os “tresloucados” que aniquilam aqueles que se destituem de comportamentos padrões e, transforma sua vida, a que restou após o calabouço, numa história que se pode contar por capítulos de livros. Deste livro nasce o roteiro de Luiz Bolognesi e que se traduz no filme, sob direção de Laís Bodanzky, *Bicho de sete cabeças*. “O livro não é espaço único e acabado da narrativa, a qual se desdobra no filme e também retorna à lauda literária na forma de roteiro. ” (SILVA JR.; GANDARA, L., 2016, p. 276)

A produção de 2001, pluraliza os elementos do roteiro ao transfigurar o relato de Austrey na vida fílmica de Neto (Rodrigo Santoro), o protagonista da obra, e se instrumentaliza através de canções que em sua composição primeira se tratam de poesias. Desta maneira, há uma espécie de articulação literária em que a tela serve como mediação entre diversos espaços discursivos, assim a produção se inicia com o livro, transpassa essa instância para se tornar

ferramenta de cinema, o roteiro, vira filme, e se assenta outra vez no literário ao transformar poesia em canções que são instrumentos vocais do roteiro.

Assim, todas as instâncias de composição fílmica se caracterizam pela multiplicidade de “vozes” narrativas que dialogam para a enformação da obra e configuram a tradução coletiva que segundo Silva JR. e Gandara trata-se da conjugação dos elementos discursivos de um texto literário como voz criadora também do acabamento do filme. Neste sentido, antes de a obra cinêmica se assentar em tela, ela é formada e delineada pelo pilar da palavra. As imagens que configuram o filme são, antes da sonoplastia, dos jogos de câmera e dos atores em cena, a literatura em estado bruto: autor, narrador, personagem e fruidor.

Nesta concepção, o filme não é uma obra em si mesma, mas uma das facetas do fazer literário e se torna a construção imagética da palavra na medida em que desvela suas possibilidades discursivas em outro plano de enunciação: do livro para a tela. Assim, o espaço da sétima arte se conjuga como uma tradução no sentido de perpassar discursos, que estão em diálogo, transfigurando-os para novas possibilidades de narração, em que palavra se conta por meio de recursos inteiramente plurais como o roteiro, a música, a fotografia e a direção de cena e fluidez narrativa. O cenário é por sua vez a extensão da palavra, o ponto de sugestão, através de imagem, da enformação dessa palavra já contada no aspecto literário.

Desta maneira, o cinema nacional está permeado pela abstração que a literatura produz, mas que na sua transposição para a tela atinge o realismo pautado pela relação entre a sugestão literária, condicionada pela palavra, e o visual, caracterizado pelo próprio cenário armado em tela. Portanto, como dizem os teóricos da tradução coletiva:

Todas essas dimensões dialógicas da obra nos ajudam a pensar no cinema literário brasileiro por uma lente mais ampla e plural que ultrapassa a noção de adaptação de textos literários nacionais para o cinema. Distante disso, vislumbramos o entrecruzamento dinâmico entre os criadores desses universos artísticos. Visto assim, o cinema literário brasileiro, que é uma ideia *in progress* em nossas pesquisas, se torna um lugar dialógico para a experimentação e a renovação da arte nacional. (SILVA JR.; GANDARA, L., 2016, p. 276)

Dito isso, a obra literária-cinêmica *Bicho de Sete cabeças* se caracteriza como uma tradução coletiva, uma produção que se delineia pelo diálogo entre instâncias que estão no mesmo estágio discursivo sem uma aparente hierarquia que as delimita. A produção se inicia, por meio do “grotesco”, da agressividade urbana ditada por uma metrópole que corrompe os habitantes demonstrando o seu lado mais sombrio: o da cidade e o do sujeito. Na apresentação do elenco e da produção, os nomes aparecem na tela com um pano de fundo de muros e paredes pichadas demonstrando as vias brutais que transcorrem pelos seres que serão retratados ao longo da narrativa fílmica. Além disso, a música que se segue é um instrumental

de guitarra se aproximando do *hardcore* renunciando a intensidade de emoções que se seguem após um desabafo como é o caso da linha de sustentação do filme: um indivíduo que tenta resgatar a si mesmo longo após o quase aniquilamento. Logo na abertura há a voz de Neto, através da leitura de uma carta endereçada a seu pai Wilson (Othon Bastos), que transcorre por meio de uma espécie de fluxo de consciência deste. O filho denota ao pai toda a sua revolta, toda sua indignação incontida pela barbárie cometida contra ele. Neto foi definhando, foi decaindo, foi sendo silenciado em nome de uma dita normalidade:

Pai, as coisas ficam muito boas quando a gente esquece, mas eu não esqueci o que você fez comigo, eu não esqueci a sua covardia... agora você vai me ouvir. Tô te mostrando a porta da rua pra você sair sem eu te bater. (00:38)

As palavras de desaforo existencial são utilizadas na abertura como uma extensão da raiva da personagem principal, como uma espécie de alarde para que o expectador entendesse a arbitrariedade do cárcere. Para isso, como o roteiro se estende com uma ferramenta musical muito afluída, em que as letras de canção se conectam as personagens para “dizer” a sentimentalidade abafada, no momento do desabafo mais incisivo que dita o início do itinerário da sanidade as palavras proferidas se alimentam também de uma canção. O desaforo de Neto para o pai é cantado por Arnaldo Antunes sob o nome de *Judiaria* música esta composta pelo gaúcho Lupicínio Rodrigues nos idos de 1973. Diz a letra:

Agora você vai ouvir aquilo que merece
As coisas ficam muito boas quando a gente esquece
Mas acontece que eu não esqueci a sua covardia
A sua ingratidão
A judiaria que você um dia
Fez pro coitadinho do meu coração
Essas palavras que eu estou lhe falando
Têm uma verdade pura, nua e crua
Eu estou lhe mostrando a porta da rua
Pra que você saia sem eu lhe bater
Já chega o tempo que eu fiquei sozinho
Que eu fiquei sofrendo, que eu fiquei chorando
Agora quando eu estou melhorando
Você me aparece pra me aborrecer
(RODRIGUES,1973)

O filho desconta no pai toda a *judiaria* cometida contra ele no tempo de internação. A verdade nua e crua é que Wilson com sua intransigência implacável desmorona as paredes da vida de Neto. É, desta forma, um fantasma que assombra o filho não com um pedido de vingança à semelhança da tragédia shakespeariana, mas como uma tentativa de sufocamento a subjetividade deste. O tormento se dá pela “descoberta” dos desajustes do filho mais novo que seria viciado. Logo em seguida vem a internação, antes disso, nenhuma conversa, nenhuma elucidação. O “mal” precisava ser combatido, “o buraco do espelho” precisava ser fechado.

A produção cinêmica acentua o desajuste, não exclusivamente de Neto, mas de todo o contexto familiar. Os viciados eram expostos ao olhar do expectador, porém o único a ser combatido foi o filho mais novo, exilado para que a “loucura” desaparecesse. Enquanto sobrevivia ao calabouço, era patente o desequilíbrio da mãe Meire (Cássia Kis) que fumava compulsivamente e se escondia pelo silêncio. Coadjuvante da própria vida. Em uma das sequências, logo após Wilson ter descoberto um cigarro de maconha nas coisas de Neto, aparecem o pai, a irmã mais velha e Meire dentro de um carro. Enquanto os dois primeiros conversam sobre o que fazer a respeito da contravenção, esta última estava no banco de trás quase se escondendo, quase pedindo licença para sumir. Não participa, não decide, não existe.

Os conflitos familiares se tornam, assim, o fio condutor para o desenrolar dos fatos. Neto enoja o pai por tudo aquilo que ele representa, por viver de acordo com um “mundo” a qual não cabe na concepção de equilíbrio. Desta maneira, esse embate que não se trata apenas de distanciamento geracional, ganha proporções trágicas. O filho é levado ao manicômio. Sucumbe à uma loucura que não é sua. A narrativa se lança ao desafio de transparecer o sujeito que está por vias de ser aniquilado, para isso embarca numa conjunção de recursos com intuito de elevar os retalhos da existência dos internos da “casa verde” do filme de Bodanzky.

À princípio, há uma tentativa de chegar ao âmago do pesadelo que o personagem estava vivendo. O realismo das cenas que se passam no hospício ganha ares de denúncia e ali se enxerga o cativo, o declínio das possibilidades existenciais de qualquer indivíduo. Perpassando a comédia trágica dos acontecimentos há uma intencionalidade cinematográfica em jamais escapar ao público o interior de Neto. Neste sentido, os jogos de câmera se aproximam da face do ator, atravessam o cenário de caos visto por ele e acompanham os passos deste como se estivesse em um documentário. Além destes aspectos, há uma diferenciação “ambiental” para que se evidencie o aspecto degradante à qual estavam submersos os internos. Para a família há um jardim exalando calma, para os “detentos” o assombro e a medicação desenfreada. Ambiente escuro, sufocante, violento.

Além dessas ambientações mais contundentes, o roteiro de denúncia se assenta também pelas canções que evocam a melancolia e a aflição abafadas pelos remédios. A solidão é acentuada, a voz estrondosa de Arnaldo Antunes invade uma das cenas para lembrar o abandono de Neto: “E só/Ficar sozinho/Quando estar sozinho” (53:06). A personagem está por vias de decair ao abandono, ao alheamento, porém ainda há resquícios de resistência ampliadas pelas letras das canções.

A estruturação da narrativa, tem a incumbência de descortinar os efeitos de uma internação arbitrária. A forma com que as cenas vão evidenciando o declínio de Neto, o cenário de decomposição e as músicas que demonstram a desolação humana tornam o enredo mais dramático na medida em que a tragédia se constrói porque os desdobramentos da ação do pai jamais terão uma forma de reparação. Os efeitos do cativo ficam marcados deixando rastros de dor por onde passam. Dor que não tem jeito.

Neste sentido, a internação se assemelha a própria destruição do indivíduo em que contribui para a desapropriação de si mesmo. Neto não voltaria a ser como antes porque as grades do cativo existencial retiraram suas possibilidades de resistir ao “sepultamento” momentâneo. Por isso as palavras de desaforo à judiaria do pai, por isso a revolta incontida e o sentimento de alheamento e indiferença lançados pelo desajuste familiar.

Austregésilo Carrano Bueno, personagem real, escreve um livro para preencher as lacunas ocasionadas pelo esvaziamento do indivíduo que aos poucos vai sendo retirado de seu meio, porque desalinha as estruturas deste, e é lançado a um calabouço que destitui toda a “loucura” do sujeito que estar por vias de desmascarar uma normalidade irreal, forjada para qualificar e enquadrar todos os seres em padrões existenciais. Assim, aqueles que avançam essas fronteiras milimetricamente delimitadas são vítimas de uma loucura autêntica, aquela que desqualifica o sujeito em suas diversas acepções de existência e tenta sufocá-lo até sua fragmentação.

Desta maneira, a produção cinêmica perpassa a condição de entretenimento e assume um papel social mais plausível no sentido de que o roteiro se alinha com um discurso de denúncia. Neto e sua família não são seres meramente ficcionais, caricaturas que forjam um cenário para que se entretenha um grande público, mas a personificação do arbítrio existentes em diversos círculos sociais, no caso do filme, a assimetria de poder e desencontros geracionais em âmbito familiar. O pai, a autoridade máxima que conjuga todo o comando sobre aqueles que estão sob sua “jurisdição”, se sente no dever de alinhar o que estava desalinhado, desamarrar os nós que amarravam os fios da estrutura o qual tecia o “lar”.



Imagem 1: O pai, imagem central da autoridade, e a mãe coadjuvante das decisões (41:53)

A criatura que promovia todo esse desajuste habitava o mesmo ambiente que esse pai, que entendia a si mesmo como o propulsor da normalidade, e deste modo era preciso que essas rebeldias fossem imediatamente contidas. A solução encontrada está diretamente influenciada pelo papel de autoridade exercido dentro daquela casa. Assim, para que todos continuassem a desempenhar seus papéis de acordo com o teatro armado da normalidade, pressuposta pelo pai e por suas crenças, este deveria tomar as rédeas da situação e impedir que os tentáculos da loucura jamais alcançassem os muros de sua habitação permeada de sensatez.

O filme, desta maneira, destaca o arbítrio de interações que não funcionam como forma de curar vícios, mas que contribuem para retirar as possibilidades individuais dos internos na medida que seus rituais de “tratamento” se assemelham a torturas físicas e psicológicas e impedem o indivíduo de chegar ao âmago de suas questões. Os internos dessas “casas de detenção” são verdadeiras cobaias de ditas autoridades do cerne da loucura. No Brasil, a questão manicomial, bem como a reforma do sistema psiquiátrico passaram a ser discutidas no final dos anos oitenta a partir de denúncias de abuso dentro dessas instituições. A história de Carrano Bueno se passa nos anos setenta e desvela em imagens as atrocidades cometidas dentro do ambiente que deveria ser de cura.

Assim, suas palavras de denúncia, advindas após certo tempo da internação, funcionaram como reverberação acerca de um movimento, anos antes da publicação do livro, de profissionais ligados à área de saúde mental que enxergavam em seus ambientes de trabalho a ineficiência em promover o bem-estar de seus pacientes. Em face disso, em maio de 1987, foi reunido um grupo de agentes que defendiam políticas antimanicomiais assim

como a revisão do sistema psiquiátrico brasileiro. A intenção era substituir as internações, nesses calabouços do sujeito, por serviços comunitários em que a autonomia do paciente fosse preservada, além de ser encorajado a exercer sua identidade no contexto plural a que estava submerso.

O que se buscava era que o Estado não construísse ou contratasse serviços relacionados a hospitais psiquiátricos, neste sentido a família teria fundamental na recuperação do paciente, que nesse sistema antimanicomial era entendido integralmente em suas peculiaridades, e participaria de modelos alternativos de tratamento que envolveria psicólogos e atividades de lazer menos invasivas do que um “tratamento” de choque. Esse movimento de luta antimanicomial pretendia o diálogo com diversos setores para que houvesse um entendimento de que portadores de transtornos mentais não apresentam uma ameaça aos círculos sociais, mas que independentemente de suas questões, estar em sociedade, como membro ativo, pode ser um fator decisivo para tratamento e recuperação do paciente.

Essa reforma, iniciada nos anos oitenta, perdura até os dias atuais, uma vez que no Brasil ainda é identificada a existência de hospitais psiquiátricos. E entre os anos de 2006 e 2009 foram detectadas 233 mortes apenas na cidade de Sorocaba-SP, sendo 102 no Hospital Vera Cruz, desativado em março de 2018. Nos anos noventa novas discussões acerca dessa problemática apresentaram soluções para a saúde mental. Aos poucos o Ministério da Saúde foi substituindo o tratamento em hospitais por atendimentos comunitários, além da sanção de duas leis federais: 8.080/1990 e 8.142/90 que instituíram uma rede de atenção à saúde mental. Ambas as leis atribuíram ao Estado a incumbência de promover o tratamento em comunidade, possibilitando que os pacientes pudessem transitar livremente sem necessidade de internação ou isolamento. Bem como, a criação de serviços como os CAPS (Centros de Atenção Psicossocial) para o tratamento individualizado, com oficinas, conversas e terapia.

Em 2001, ano de lançamento do filme *Bicho de sete cabeças*, foi instituída a lei Paulo Delgado que garante os direitos dos pacientes mentais a receberem tratamentos menos invasivos e prioriza o tratamento através da reinserção nos círculos sociais de origem deste. Os pacientes, desta maneira, passam a ter direito a informações acerca de sua condição e tratamentos viáveis de acordo com sua necessidade, além de estarem assegurados por lei a não sofrerem nenhum tipo de abuso ou exploração.

A lei promulgada impede as internações compulsórias, como no caso de Carrano Bueno, sendo necessário um laudo médico, em caráter de urgência, quando o paciente

apresenta risco a si e para terceiros. Portanto, neste caso, o médico é obrigado a informar ao ministério público sobre a internação e sobre as circunstâncias de alta. A reforma, neste sentido, impossibilitou que muitas arbitrariedades fossem cometidas de forma sistemática. Discutiu-se assim, a autonomia do paciente que antes era considerado incapaz de responder por si. E a norma “dignificou” muitos indivíduos que poderiam ter sido silenciados de forma definitiva.

Logo o roteiro de denúncia evidencia o fracasso de algumas instituições hospiciais e ressalta o tratamento desumano a que os pacientes que são alocados nesses espaços são submetidos. A realidade é que ao serem expostos a este ambiente a saída é quase um vislumbre, e, se caso haja uma saída, a reinserção do indivíduo, antes encarcerado, se torna quase impossível, uma vez que o manicômio não serve como unidade de tratamento, mas como instituição adoeecedora. O sujeito que lá é trancafiado é tratado de forma “animalesca” sem possibilidades de “sentir” seus sentimentos mais profundos, vivem assim, uma constante medicalização da vida, em que cada reação humana é abafada com pílulas, injeções e choques.



Imagem 2: O declínio de Neto (50:53)

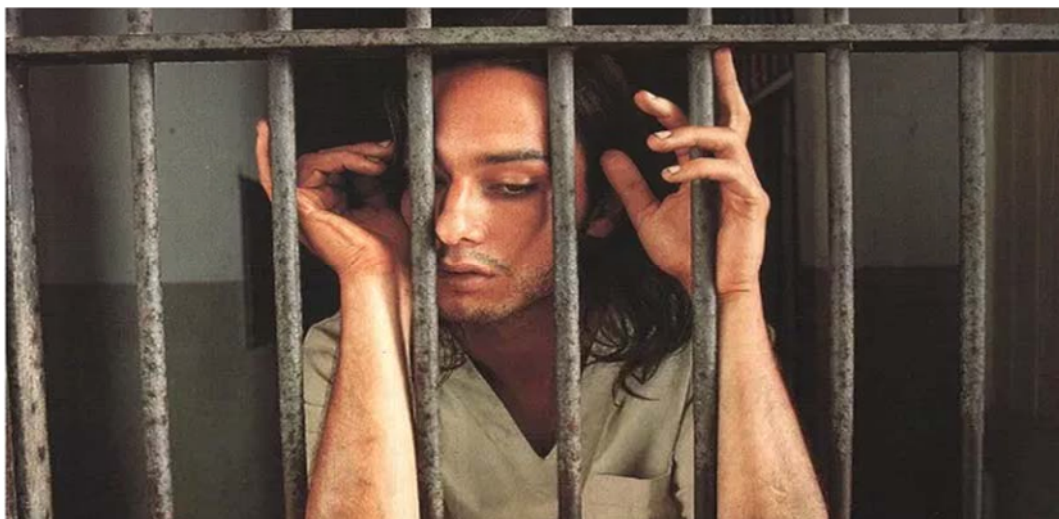


Imagem 3: O encarceramento (31:20)

A produção cinêmica evidencia, assim, essa medicalização, o jovem Neto a todo instante é ignorado pelo psiquiatra, que raras vezes aparece em cena, mas que mesmo assim exerce todo o poder de detentor da sabedoria científica para drogar o jovem. Além disso, suas “práticas medicinais” atormentam o indivíduo em toda a sua instância existencial. Assim, este é hostilizado e barbarizado sofrendo todo tipo de coação por parte do médico e dos enfermeiros-capangas. No desfecho do filme, aparece um Neto angustiado e envelhecido. Sombra de si mesmo. Quase morre para obter a atenção do pai. Quase acaba com sua existência para que o pai soubesse que ele existiu. Como desdobramento da personagem há uma poética beirando a agressividade que perpassa as paredes do cárcere para resgatar o indivíduo do sufocamento. O protesto se concentra em letras de canções, a voz grave de Arnaldo Antunes que ecoa pelas cenas do filme anuncia a vivacidade que teima em resistir a tentativa de aniquilamento daqueles que fazem da “loucura” um bicho de sete cabeças.

3- Arnaldo Antunes: Poesia e experiência urbana

A poesia concreta surge como um movimento de negação às estruturas vigentes. A vanguarda expressionista era esse modelo de superação proposto pela ideologia que queria imbricar forma e conteúdo inaugurando assim uma nova linguagem. No Brasil, o concretismo manifesta-se literariamente pela tutela de Décio Pignatari e os irmãos Campos: Haroldo e Augusto. O trio após a publicação de uma série de textos divulgados, sobretudo, na revista *Noigrandes* lança nos anos 50 uma espécie de manifesto sobre suas percepções artísticas de inauguração do movimento concreto. Diz Haroldo de Campos em um dos manifestos intitulado *olho por olho a olho nu*:

uma arte não que apresente mas que presentifique
o OBJETO
uma arte inobjetiva? Não
:OBJETAL
quando o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem
uma cárie
LOGO:
falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO
(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)
um(a) novo(a) meio (língua)
de ataque direto à
medula desse
OBJETO
POESIA
CONCRETA: atualização
"verbivocovisual"

do OBJETO virtual(CAMPOS, 1956)

Palavras espaçadas para alimentar a “visão poética” dos caracteres que se sustentam para além das páginas numa cadência imagética-discursiva. Neste sentido, o transbordamento literário se conjuga como um convite para o traspassamento semântico em que imagem reverbera a possibilidade de significado múltiplo da palavra. O objeto, nesta concepção, assume-se maior, hiperbolizado para ressignificar o texto que se assume diferente, permeado por vias de sustentação autônomas.

Nesta ilustração concretista podemos situar a poética de Arnaldo Antunes, não como elemento fundador das bases dessa concepção vanguardista, mas como um desdobramento e repercussão de suas abordagens. Assim, tem-se (re)escritura marcada pela performance imagética e discursiva de um poeta situado dentro de um espaço literário bastante peculiar, construído para redimensionar a força de suas palavras. Antunes reverbera assim, em sua obra, as possibilidades semânticas do discurso e inaugura uma enformação musical e

imagética de sua concepção artística. Desta forma, perpetua em suas letras um constante eco ensaístico de reformulações circunstanciais da palavra que é escolhida para compor seu plano poético.

Portanto, se coaduna com as formulações concretas, mas perpassa essa condição ao canibalizar, isto é, antropofagizar elementos cotidianos que vão além de um imbricamento entre palavra e imagem. Na poesia de Antunes tudo é sensorial, tudo é gerado a partir de uma concepção caleidoscópica do espaço literário que absorve a matéria-prima e a transfigura em novas possibilidades de matéria tornando o acabamento um meio de se atingir uma significação mais ampla e não propriamente uma finalidade discursiva.

Desta maneira, tem-se uma configuração poética para além das páginas de suas obras literárias e musicais. Suas palavras reverberam por um plano mais elevado de composição, já que elas articulam de forma não hierárquica diversos padrões e formulações do discurso que por sua vez se articula a imagem para transbordar suas possibilidades polissêmicas. Formula assim uma poesia aberta de caráter múltiplo da palavra que gera imagem que gera poesia que gera obra.

Antunes atravessa diversos meios de composição se equilibrando pela linha tênue que separa música de poesia. O artista, aliás, jamais se desvencilha do seu ofício primeiro: um músico que é poeta, não à toa que seus poemas articulam uma pluralidade de sentidos que se convergem em ritmos cadenciados para evidenciar o conceito sensorial que exala pelas palavras escolhidas para formular a poesia-imagem. Neste espaço monográfico, será evidenciado algumas de suas performances discursivas que formam a composição do filme citado. Neste sentido, toda a poesia aqui analisada é entendida como recurso de enformação da narrativa em tela e se insere como uma instrumentalização do roteiro que se desdobra na tradução coletiva.

A primeira letra aqui estudada será a de *Fora de si*, dizem os versos da canção:

Eu fico louco
Eu fico fora de si
Eu fica assim
Eu fica fora de mim
Eu fico um pouco
Depois eu saio daqui
Eu vai embora
Eu fico fora de si
Eu fico oco
Eu fica bem assim
Eu fico sem ninguém em mim (ANTUNES, 1995)

Nos primeiros versos, o verbo “fico” corresponde a seu referente, ou seja, obedece a estrutura gramatical delimitada pelas concordâncias do sujeito e objeto. Já nos versos que se seguem, os verbos se distanciam gramaticalmente de seu referente, uma vez que não há uma concordância e formulação esperada de sentido. Recurso este, para ressaltar semanticamente o desordenamento do eu-lírico que está sucumbindo ao outro que habita em si. Ao louco que está situado em suas entranhas de normalidade. Desta forma, se apresenta uma dualidade, no poema, permeada sempre pela alteridade em que para se reconhecer louco ou são o eu-lírico resgata esse outro que ocasiona essa desarmonia existencial constatada pela música:

“no trecho “eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim, o uso do verbo na terceira pessoa, *fica*, inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, do criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo.” (GARDEL, 2006, p.114)

Assim, há uma forma de expansão e retraimento do sujeito a partir de sua “proximidade” com aquele a quem se espelha. O outro em dado momento perde o seu papel de ser externo ao indivíduo e se torna uma própria extensão deste. Porém, à medida que os versos avançam, a ritualidade de se voltar para a mais pura “solidão” existencial é a constante do eu-lírico que nessa altura já retorna ao seu status de ser único e “fica sem ninguém em si”. A constituição dessa letra na narrativa fílmica se dá pela percepção de que a trajetória de Neto foi marcada por esse encolhimento do sujeito, que foi “convidado” pelas circunstâncias da internação a ficar fora de si. Em face disso, é que as letras de canção ditas mais “agressivas” só surgem em igualdade ao decaimento da personagem principal. Nas cenas de início, quando Neto está “equilibrado” há uma cena de amor cuja música de fundo é *Seu olhar*:

O seu olhar lá fora
O seu olhar no céu
O seu olhar demora
O seu olhar no meu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu
Onde brasa mora
E devora o breu
Como a chuva molha
O que se escondeu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu
O seu olhar agora
O seu olhar nasceu
O seu olhar me olha
O seu olhar é seu
O seu olhar seu olhar melhora

Melhora o meu
(ANTUNES, 1995)

Nesta canção mais uma vez há um chamamento para o papel que o outro exerce sobre a vida do eu lírico. A alteridade se dá quando essa articulação do olhar do ser externo se qualifica como o propulsor do indivíduo que é melhorado não por si mesmo, mas pela compleição e qualidades que vem de fora, que vem do outro. Assim, ao mesmo tempo em que há uma dissociação entre o eu-lírico e seu referente, há um imbricamento de percepções, uma vez que essa correlação de “olhar” se completa por uma ação de mão dupla, ou seja, todo momento que um olha, o outro também realiza, ainda que inconscientemente, o ato de olhar de volta para o motivo de sua ascensão existencial.

Portanto, nesse poema/letra destaca-se a percepção dessa constituição do sujeito como um ser social, que estabelece sua identidade de forma mais evoluída através também da evolução dos que estão ao seu redor. Nessa perspectiva, o indivíduo se constitui a partir da assimilação do espaço habitado pela sua face refletida na face de um ser externo. Desta forma, essa canção, narrativamente, é para situar Neto como um igual, distante da criatura tresloucada imaginada pelo pai, e evidenciar sua relação perfeitamente saudável, ainda que por vezes desencaixada, com o mundo a qual pertencia. A letra remete ainda, por oposição de sentido, a deficiência dos olhares que formam as pessoas localizadas no espaço ficcional em que todo mundo se via, mas não se enxergava como igual:

O filme nos conta, por posições antitéticas entre metáforas do espelho, sobre uma deficiência do olhar, da função primitiva do olhar humano sobre outro humano: função estruturante essencial da subjetividade pelo amor. Alude ao quão pouco as pessoas se olham: o pai, que não enxerga o filho a não ser como critério de inadequação que se significa como loucura. Os internos-loucos, desatentados no manicômio, em máxima evidência da falta de cuidado, da falta de olhar subjetivo e humanitário-humanizante. (CARVALHO, 2014. p. 405)

Perpassando todo o roteiro de uma forma mais sutil, mas bastante incisiva há a letra de *O buraco do espelho* já citada anteriormente:

O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar aqui
Com um olho aberto, outro acordado
No lado de lá onde eu caí
Pro lado de cá não tem acesso
Mesmo que me chamem pelo nome
Mesmo que admitam meu regresso
Toda vez que eu vou a porta some
A janela some na parede
A palavra de água se dissolve
Na palavra sede, a boca cede
Antes de falar, e não se ouve
Já tentei dormir a noite inteira

Quatro, cinco, seis da madrugada
Vou ficar ali nessa cadeira
Uma orelha alerta, outra ligada
O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora(ANTUNES,1997)

A poesia demonstra todo desmonte do sujeito que está em conflito com a sua própria noção de equilíbrio. A primeira estrofe remete ao “depois” da loucura, o fechamento do mundo, metaforizado pelo espelho, após a perda da sanidade e a condenação do ser a um exílio eterno em que jamais, por vias de ajuda externa, poderá sair. Assim, nesse abre e fecha do espelho o que há é o próprio movimento da loucura que avança, por vezes se recolhe, mas nunca cede à razão:

A imagem labiríntica evocada pela a ideia de um buraco no espelho – que está fechado, que abre-fecha é possibilidade de diálogo com a experiência do adoecimento mental e se mimetiza no processo poético-cinematográfico utilizado no filme Bicho de sete cabeças: poesia dentro do filme, música dentro do filme e filmes dentro do filme. (CARVALHO, 2014, p. 403)

Neste sentido, a própria constituição da narrativa é marcada pela multiplicidade de manifestações artísticas evocadas pela poesia *multimidiática* de Antunes que se alimenta de diversos meios para “existir”. No buraco do espelho podemos vislumbrar a experiência do adoecimento mental e a conjunção de imagens que reverberam na vida da personagem principal que durante a trajetória cinêmica vive o processo de esfacelamento e tentativa de reconstrução de si. Ao mesmo tempo em que a letra corrobora o processo de resgate identitário do sujeito após o “estilhaçamento” de seu espelho subjetivo ocasionado pela internação manicomial.

A letra ilustra o *modus operandi* a que cada interno deve se submeter para resistir ao aprisionamento. Toda a condição de sobrevivência perpassa a tentativa de se abrir o buraco do espelho e, desse modo, a vida no manicômio não se diferencia da vida dos “normais” já que ela também é pautada pelo fingimento e espelhos estritamente delimitados para que se guardem lá dentro as posturas “inadequadas” do mundo dos que nunca enlouquecem:

É preciso se pautar pelo que o outro entende como louco e se comportar como louco inteligível. É preciso adequar-se segundo critérios apriorísticos que façam sentido ao olhar do outro. O buraco no espelho do outro se não é fechado, é estreito. Por outro lado, faz pensar que, mesmo em episódios de ruptura radicais, mantém-se um laço, um fio mesmo que tênue, que faz fala com as estruturas e categorias clássicas ou, por assim dizer, da normalidade. (CARVALHO, 2014, p. 404)

Assim, a poesia alimenta a decomposição da dita normalidade uma vez que ela adentra as paredes manicomiais para reavivar o sujeito enlouquecido. Neste entendimento, Antunes com sua poética caleidoscópica realinha os “cacos” deixados pelos loucos presos dentro de seus espelhos e os ressignifica juntamente com a percepção estética de que a beleza para se assentar num aspecto de perenidade ela precisa desse despedaçamento, assim como o “louco” precisa se desalinhar para se reestruturar e, desta maneira resgatar, a existência antes destroçada. Arnaldo Antunes convida a todos a abrir o buraco do espelho.

Logo, na sua experimentação discursiva, o que resta é a possibilidade de realinhamento existencial a partir desta desconstrução subjetiva de cada ser representado, de cada linha escrita. Deste modo, o poeta conjuga diversas nuances de sua obra numa pluralidade de sentidos para descortinar um “mundo” imagético que resvala nas diversas significações que seu texto apresenta. “Arnaldo Antunes, seguindo as pegadas de Oswald, dos concretistas e dos poetas marginais invade os meios de comunicação (rádio, televisão, internet, cidade) e promove uma compreensão plurivocal de continuidade da nação e de hibridez do ser.”(SILVA JUNIOR, 2014, p. 98). Perpassa, assim, a dimensão multifacetada da palavra para se abrigar em espaços que se articulam para configurar a grandeza da existência.

Portanto, Antunes apresenta uma poesia que se materializa e transborda para além das páginas de livros e invade o cenário da urbanidade, pois suas letras tomam forma e se apresentam também em formato de telas, pichações, letreiros e néons. No filme analisado, além das músicas tem-se a percepção da poesia material convivendo com a materialidade da vida cotidiana por meio, sobretudo, da ambientação da cidade. Este espaço, um tanto caótico, um tanto desajustado, se apresenta quase como um ator que interpreta uma personagem na produção cinêmica, tamanha é a sua força de projeção. Nesta perspectiva é que a poesia se alinha à cidade tornando-se uma extensão desta.

Com isso, além de uma experimentação sensorial tem-se a possibilidade de uma experiência urbana em que cada espaço de “vida” do indivíduo é evidenciado de forma concreta, palpável. Neste sentido, a cidade é reconfigurada numa percepção em que se iguala ao indivíduo na medida em que ganha formas, cores e caminhos múltiplos por meio de referências diversas. Assim, o espaço habitado é uma amplificação da trajetória deste indivíduo que promove mudanças, por meio da poesia, em si e na sua existência espacial. Deste modo, “a palavra ganha dimensão material e espacial e realiza uma ocupação conjunta de um espaço da cidade, construindo assim, novas paisagens urbanas” (SILVA JUNIOR,

2014, p. 105). Arnaldo Antunes, neste sentido, molda e perpassa as cidades através de sua arte de dimensão imensurável.

4- Considerações finais

No cotejamento de diversas obras, de diferentes formatos encontramos a possibilidade de representação da tradução coletiva. O filme Bicho de sete cabeças, moldado em sua sequência cinematográfica por múltiplas manifestações literárias possibilitou o diálogo com dois eixos deste trabalho monográfico: a loucura e a poesia de Arnaldo Antunes. Neste sentido, buscou-se a análise de ambos esses fundamentos de uma maneira autoral em que a loucura é posta em cena como uma extensão da razão e, a poesia de Antunes é elemento de ampliação do roteiro cinêmico.

Deste modo, não há a intenção de tratar a loucura de maneira clínica ou de desqualificar o trabalho de instituições psiquiátricas, mas de se refletir a forma de construção social que “exila” indivíduos de seu pertencimento porque estes não correspondem a comportamentos previamente moldados. Com isso, através de uma perspectiva de análise acerca dos movimentos antimanicomiais, procurou-se estabelecer uma vinculação entre a produção fílmica, aliada a poesia e a experiência urbana, e o conceito de desvario aqui discutido.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	pág.23
Imagem 2.....	pág.25
Imagem 3.....	pág.26

REFERÊNCIAS:

- ASSIS, M.de. *O Alienista*. São Paulo. Editora Ática, 2003.
- BUENO, A. C. *Canto dos Malditos*. Rio de Janeiro. Rocco, 2001.
- BURACO DO ESPELHO. Intérprete Arnaldo Antunes. Compositores Arnaldo Antunes; Edgard Scandurra. In: *O silêncio*. Rio de Janeiro. BMG, 1996.
- CAMPOS, H. Olho por olho a olho nu. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.
- CARNAVAL. Intérpretes Arnaldo Antunes; Marisa Monte. Compositor Arnaldo Antunes. In: *Nome*. Rio de Janeiro. RCA records, 1993.
- CARVALHO, M.C. *Poesia intersimiótica e o sujeito da loucura em Bicho de sete cabeças: Reflexão sobre esfacelamentos (im)possíveis na contemporaneidade*. Goiânia. Seminário Nacional de pesquisa em arte e cultura visual, 2014.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- JAFFE, N. *Arnaldo Antunes: Melhores poemas*. São Paulo. Global, 2010.
- JUDIARIA. Intérprete Arnaldo Antunes. Compositor Lupicínio Rodrigues. In: *Ninguém*. Rio de Janeiro, BMG, 1995.
- FORA DE SI. Intérprete Arnaldo Antunes. Compositor Arnaldo Antunes. In: *Ninguém*. Rio de Janeiro, BMG, 1995.
- FOUCAULT, M. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo. Perspectiva, 2017.
- GARDEL, A. *A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza*. Rio de Janeiro. Revista Terceira Margem, v.11, p.5, 2004.
- GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- NETO, A. R. *Causticidade na vídeopoesia de Arnaldo Antunes*. II Encontro Ciência da Literatura. Rio de Janeiro. UFRJ, 2009.
- SENNET, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*; tradução de Lygia Araújo. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- SEU OLHAR. Intérpretes Arnaldo Antunes; Nina Becker. Compositores Arnaldo Antunes; Paulo Tatit. In: *Ninguém*. Rio de Janeiro. BMG, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Tragédias e comédias sombrias*; tradução Barbara Heliodora. São Paulo. Editora Nova Aguilar, 2016.

POLITIZE. *Luta antimanicomial: Você sabe o que?* Disponível em <<https://www.politize.com.br/luta-antimanicomial-o-que-e/>>. Acesso em 3 de março de 2019.

SILVA JUNIOR, A. R. *Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica*. São Paulo. Revista Fronteiras, 2014.

_____. GANDARA, L. C. *O Invasor no cinema literário brasileiro: Tradução Coletiva e Dialogismo na Pós-Retomada*. Cadernos de Educação, Tecnologia e Sociedade, v. 9, p. 274-284, 2016.

UOL. *1 morre a cada 3 dias em sanatórios da região de Sorocaba*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1907201107.htm>>. Acesso em 3 de março de 2019.

Filme citado:

Bicho de Sete Cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Brasil, 2001. Duração: 74 minutos.